La parrocchia e la comunità

Storia, arte e architettura della Chiesa dei Santi Bernardo e Brigida di Lucento tra medioevo ed età contemporanea

QUADERNI DEL CDS
nn. 16-19 - Anni IX-X - 2010-2011

Periodico a cura del
Centro di Documentazione Storica
della Circoscrizione 5
CITTÀ DI TORINO

CITTA' DI TORINO

circoscrizionecinque

Le decorazioni seicentesche della parrocchiale

a cura di Sara Martinetti

Premessa

di Cristina Mossetti*

Il restauro e lo studio degli apparati decorativi della chiesa parrocchiale di Lucento consentono di ricongiungere, anche dal punto di vista storico-artistico, l'importante edificio alla realtà delle committenze e dei cantieri della capitale sabauda della seconda metà del secolo XVII.

Ogni intervento di restauro offre infatti l'opportunità di far emergere la successione delle fasi decorative e di manutenzione, di riflettere quindi sulla identità che oggetti ed edifici hanno acquisito nel corso della loro storia.

Certo, fondamentale è il supporto della ricerca storica e la disponibilità al confronto di storici dell'arte, architetti e restauratori che intervengono in complessi modificati ed aggiornati nel tempo.

Ormai tale consapevolezza, maturata nei cantieri torinesi negli ultimi due decenni, ha portato non solo a far precedere le fasi di indagine (veri e propri cantieri) alla progettazione esecutiva dei lavori (secondo le linee della metodologia del restauro, sancite operativamente anche dalla vigente normativa sui lavori pubblici e in particolare sui beni culturali) ma anche a consentire successivi confronti materiali e tecnici.

In particolare, come ricordato recentemente nella storia di Torino (*Torino Prima Capitale d'Italia*, 2010, a cura di Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma) i complessivi restauri degli apparati decorativi condotti al Castello del Valentino, in Palazzo Civico, a Villa della Regina e nelle chiese della Visitazione e del Seminario, così come gli interventi mirati nelle chiese di Santa

*Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte

Cristina e San Francesco da Paola hanno offerto nuove possibilità di verifica. In questo volume, lo studio di Sara Martinetti coglie e approfondisce ad ampio raggio questo panorama con confronti e verifiche per artisti e maestranze chiamati da una committenza di rango a intervenire nella chiesa di Lucento.

Ora, dopo il restauro, la recuperata identità dei due altari laterali attutisce lo spaesamento determinato da modifiche e manutenzioni subite da un edificio che sappiamo essere stato oggetto di un ampio progetto decorativo, di cui anche le belle statue ai lati dell'ingresso costituiscono testimonianza. Nelle due cappelle restano del successivo intervento ottocentesco - in gran parte annientato dalla mortificante ridecorazione recente in cattivo stato, oggi eliminata - le dorature su cornici e particolari decorativi. Sono testimonianza di un progetto di aggiornamento che aveva però rispettato sostanzialmente l'alternanza cromatica fra intonaci e decorazioni a stucco voluta dalla committenza seicentesca, nei luminosi rapporti fra sfondati, dipinti murali e particolari in aggetto. (Figg. 1-6)

L'auspicio è che l'attenzione per la importante chiesa di Lucento, resa possibile dalla passione di chi ha promosso negli anni lo studio della sua storia, rimanga viva e si possano condurre tutti gli interventi che ne completino la conservazione e la conoscenza.

Le illustrazioni di questa sezione identificate con i numeri 1, 4, 5 e 6 sono tratte dalla documentazione fotografica allegata al Progetto di restauro del nucleo seicentesco della chiesa dei SS. Bernardo e Brigida di Lucento (progettista Prof. Arch. Maurizio Momo) e alla Relazione di restauro della Ditta Barbara Rinetti s.r.l., che ha curato l'intervento sulle cappelle laterali nel 2001-2002. Le suddette immagini, conservate presso l'Archivio Restauri della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, sono riprodotte per Concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, prot. n. 8727 13.10.12/3).

Le restanti riprese fotografiche sono state realizzate da Sara Martinetti (2, 3, 7, 10, 11, 12, 13, 15) e da Stefano Accornero (8, 9, 14, 16, 17, 18, 19) in occasione di questo volume.

Il restauro delle Cappelle: Sant'Antonio da Padova - La Consolata

di Barbara Rinetti*

Lo stato conservativo delle cappelle appariva seriamente compromesso. Un'ulteriore aggravante del degrado in cui versavano gli intonaci, gli stucchi e gli affreschi era costituita dal sovrapporsi di materiali messi in opera durante precedenti manutenzioni e restauri, dei quali il più importante risale alla trasformazione architettonica e funzionale del complesso del cantiere ottocentesco che ha portato la chiesa alle dimensioni attuali.

Per predisporre una metodologia di restauro che tenesse conto delle problematiche di ogni cappella senza sottovalutare l'appartenenza a un unico progetto, si è reso necessario approfondire alcuni aspetti con una campagna di saggi stratigrafici, tesi alla conoscenza critica dei manufatti per individuare i materiali e i colori impiegati nella decorazione originaria e per riconoscere le fasi degli interventi di manutenzione e di restauri precedenti. (Figg. 5-6)

La valutazione comparata di questi dati ha consentito di impostare, in accordo con le Soprintendenze, la linea di intervento da seguire, che ha previsto la rimozione delle sovrammissioni e il recupero delle finiture e delle cromie originali. Si sono recuperate la straordinara levigatezza degli ornati della cappella di Sant'Antonio che rendono gli stucchi simili al marmo e la luminosità delle superfici affrescate. (Fig. 7)

Nella cappella della Consolata le colonne tortili, pulite dalle ridipinture, hanno ritrovato le cromie blu. Le dorature che appartenevano all'intervento ottocentesco sono state mantenute, nella logica di rispetto dell'ampliamento. Le coloriture originali degli sfondati sono state recuperate. (Figg. 1-3)

Il restauro, per l'estrema difficoltà di operare su superfici gravemente decoese, ha reso necessario intervenire preliminarmente con l'arresto del degrado, causato da infiltrazioni di acqua e conseguente formazione di vistose efflorescenze che si manifestava con diffuse abrasioni e con polverizzazione del materiale costitutivo

*Restauratore di Beni Culturali

(mancanza di coesione), con cadute di colore e di intonaco (mancanza di adesione). Si sono privilegiate le metodologie meno invasive. I consolidanti utilizzati sono stati il più possibile affini ai materiali in opera.

Per la rimozione delle ridipinture, degli strati di scialbo soprammessi risalenti a vari interventi precedenti e delle tempere con leganti sintetici che avevano acuito il degrado, ostacolando l'evaporazione in superficie e favorendo così la creazione di sub florescenze, si sono adottate tecniche di pulitura caute, graduali e selettive, con il minimo impiego di acqua e di sostanze chimiche potenzialmente incompatibili con i materiali storici.

I rifacimenti di modellato e le stuccature sono stati effettuati con materiali conformi a quelli costitutivi.

Le integrazioni cromatiche delle lacune sono state realizzate con colori chimicamente stabili e reversibili.

Sono stati utilizzati i protettivi non filmogeni per preservare la traspirabilità, al fine di non compromettere gli equilibri igrometrici.

FIG. 1. Veduta d'insieme della cappella della Consolata, documentazione dello stato di fatto e del degrado prima dell'intervento di restauro.

FIG. 2. Veduta d'insieme della cappella della Consolata dopo il restauro.

FIG. 3. Plasticatore lombardo-luganese, Motivo decorativo con ghirlande di fiori e frutta, testa di cherubino e velario, stucco, 1660-1663 circa, particolare del coronamento dell'altare della cappella della Consolata dopo il restauro.

FIG. 4. Veduta d'insieme della cappella di Sant'Antonio da Padova, documentazione dello stato di fatto e del degrado prima dell'intervento di restauro.

FIG. 5. Parete laterale destra della cappella di Sant'Antonio da Padova, saggio di pulitura sulla scena raffigurante Il miracolo del piede risanato.

Nella pagina precedente, in basso.
FIG. 6. Volta della cappella di Sant'Antonio da Padova, particolare della decorazione in stucco durante l'intervento di restauro.

FIG. 7. Veduta d'insieme della cappella di Sant'Antonio da Padova dopo il restauro.

FIG. 8. Plasticatore lombardo-luganese, Cartiglio con le armi di Cristina di Francia, 1655-1663 circa, già sull'altare maggiore di patronato ducale, ora posizionato sulla facciata esterna.

«Il contrasto […] di alcuni di questi capimastri per la fabrica della nova chiesa»: stucchi e affreschi seicenteschi nella parrocchiale di Lucento

di Sara Martinetti

L'imponente facciata porticata progettata da Amedeo di Castellamonte per la Chiesa dei Santi Bernardo e Brigida a Lucento introduce a un interno che, malgrado le consistenti riplasmazioni avvenute dal Settecento al secolo scorso, ancora conserva preziose testimonianze della decorazione seicentesca: si tratta delle statue in stucco inserite nelle nicchie della navata, vicino all'ingresso, e delle prime due cappelle laterali, dedicate alla Vergine (a destra) e a sant'Antonio da Padova (a sinistra)[1]. (Fig. 9)

Scarsamente considerati dalle guide sette e ottocentesche di Torino e dalla letteratura storico-artistica successiva, anche in ragione di uno stato di conservazione che ne comprometteva pesantemente la leggibilità, gli ornati in stucco e ad affresco della chiesa rappresentano un tassello importante per l'analisi della decorazione sacra di metà secolo nel torinese, che il recente e accurato intervento di restauro permette di apprezzare nuovamente[2].

Le indicazioni più interessanti sull'edificio seicentesco sono fornite da Antonio Bosio intorno alla metà dell'Ottocento, nell'ambito delle ricerche sulle iscrizioni nelle chiese torinesi: oltre a ricordare diverse statue e decorazioni in stucco, si precisano i soggetti dei dipinti allora posti sui tre altari, ossia *La Madonna delle Grazie con san Giovanni Evangelista* (altare maggiore, di patronato reale), *La Beata Vergine con Gesù morto fra le braccia e i santi Bernardo e Brigida* (su quello dal lato dell'Epistola) e *Sant'Antonio da Padova che riceve il Bambino dalla Vergine* (sul terzo, intitolato al santo francescano)[3]. Bosio si sofferma anche sugli affreschi della volta con i miracoli del santo di Padova, di cui aggiunge che «sembrano del Moncalvo», e sugli stucchi, che giudica «non dispreggievoli»[4]. (Figg. 12-19)

Per affrontare l'analisi degli apparati decorativi superstiti importanti coordinate cronologiche sono fornite dalle puntuali ricerche storico-documentarie sull'edificio e sul territorio di Lucento condotte negli ultimi anni dal Centro di Documentazione

Storica: in particolare, una supplica del parroco Rolando Borretto suggerisce, seppur indirettamente, le precarie condizioni in cui doveva trovarsi negli anni Quaranta del secolo la chiesa, spogliata di alcune suppellettili e forse danneggiata durante la guerra civile fra principisti e madamisti[5].

In realtà già la visita apostolica di Monsignor Peruzzi, sul finire del Cinquecento (1584), delinea una situazione di estrema semplicità, spesso di vera e propria inadeguatezza nella struttura e negli arredi, che si può supporre restasse pressoché inalterata sin quasi alla metà del secolo successivo[6].

Non sorprende dunque che Cristina di Francia si interessasse personalmente al rinnovamento di un edificio sul quale deteneva il patronato, in ragione della immediata prossimità alla tenuta di caccia con annessa residenza ducale nota come «Castello di Lusent»[7]. Il diretto coinvolgimento della prima Madama Reale nelle vicende che porteranno al rinnovamento esterno e interno dell'edificio è provato da un'interessante lettera inviata dal conte Amedeo di Castellamonte al ministro Carron di San Tommaso in data 16 agosto 1654, in cui si fa esplicito riferimento alla volontà della duchessa di impiegare nella nuova fabbrica della chiesa le maestranze coinvolte nel cantiere del Valentino[8]. La missiva restituisce un gustoso spaccato degli accesi contrasti che l'assegnazione di un'importante impresa decorativa poteva scatenare all'interno delle consolidate *équipes* di origine lombardo-luganese attive nei cantieri ducali, rivelando complessi equilibri di forza, anche territoriali: nel caso di Lucento l'architetto ducale si trova alle prese con un vero e proprio conflitto, composto soltanto grazie al coinvolgimento, all'interno del gruppo, del mastro Domenico Bernardi, «affittavole de' redditi di Lusent, al quale era già detta fabrica deliberata prima dell'arrivo della lettera di Madama Reale»[9].

Al rinnovamento dell'edificio, i cui tempi di esecuzione devono essersi protratti per almeno un decennio, è destinata poco dopo la donazione di una casa con bottega e pertinenze, sita a Pianezza, da parte dell'ufficiale di Giustizia Gioannino Musso, residente a Torino: l'atto è steso il 28 gennaio 1655 e in esso si precisa come il donatore, «ancho informato della fabrica che si deve fare alla Chiesa eretta sovra il finaggio della p.nte Città regione detta Lucent ad honore, et gloria della Madonna Sant.ma, e volendo

anch'egli condevider a far qualche ellemosina per beneficio di d.ta fabrica habbi chiamato li SS.ri Rettori di d.ta Chiesa à voler accettar in titolo di donat.ne che dicesi tra vivi, et à beneficio di d.ta fabrica la sud.ta sua casa»[10].

Gli investimenti devozionali di Cristina di Francia intorno alla metà del secolo sono particolarmente consistenti, come risulta dall'esame dei registri di spesa dei tesorieri della sua Casa, e consentono di inserire l'intervento a Lucento in un contesto più ampio di committenze: si segnalano, fra gli altri, i frequenti donativi al convento delle monache «carmelite» di Santa Cristina per la loro «fabrica», ai Minori osservanti della Madonna degli Angeli, ai Minimi di San Francesco da Paola, ai Padri di San Domenico a Torino, ma anche quelli destinati alla chiesa dell'Annunziata a Chieri o al Santuario torinese della Madonna del Pilone, avviato dal 1644[11]. Oggetto di attenzione specifica è la chiesa di San Salvatore (attuale San Salvario), la cui edificazione e decorazione appaiono strettamente intrecciate ai cantieri del Valentino, del castello di Moncalieri e della Vigna di Madama Reale presso San Vito, con una sostanziale compresenza di maestranze impiegate[12].

La verifica dei registri camerali di spesa per gli anni compresi fra il 1654 ed il 1664 non ha sinora evidenziato specifici pagamenti destinati alla fabbrica della chiesa di Lucento, ma proprio il confronto stilistico con il cantiere decorativo del Valentino e l'esame di alcune imprese condotte a Torino intorno alla metà del secolo può essere d'aiuto per una prima contestualizzazione[13].

L'altare maggiore, di patronato ducale, è stato interamente smantellato, ma doveva presentarsi anch'esso in stucco: se ne conserva sulla facciata esterna, a destra dell'ingresso, lo stemma un tempo posto sul coronamento, con la croce sabauda e i gigli di Francia inseriti in un cartiglio sormontato da corona dal quale fa capolino un mascherone grottesco. (Fig. 8) Il risultato non sembra distante dal cartiglio posto sulla facciata del Valentino verso la Città.

Delle due cappelle laterali è quasi interamente conservata quella sin dalle origini dedicata a sant'Antonio da Padova, di patronato dei marchesi Tana, alla quale è stata tuttavia aggiunta negli anni Cinquanta del secolo scorso la pala d'altare, realizzata dal pittore Emilio Fiorio: nel soggetto, *L'apparizione di Gesù*

Bambino a sant'Antonio da Padova, e nell'esecuzione, la tela sembra voler riproporre quella più antica descritta da Antonio Bosio come opera forse di inizio Settecento[14]. (Fig. 7) Presso l'altare risulta istituita, dall'ottavo decennio del Seicento, la Compagnia del Santissimo Rosario[15]. È invece limitata alla struttura dell'altare in stucco dipinto e dorato la cappella che ora ospita un dipinto della Consolata, ma che originariamente era dedicata ai Santi Bernardo e Brigida, titolari del beneficio parrocchiale. (Fig. 2) Risulta dispersa l'iscrizione riportata da Bosio, un tempo visibile sopra l'altare: «ALTARE PARROCCHIALE PRIVILEGIATUM SS. BERNARDI ET BIRGITTAE 1677», verosimilmente sostituita con quella attuale (DEFUNCTORUM SOLATIUM) al momento del posizionamento della tela[16].

Le due cappelle mostrano una sostanziale affinità nei motivi decorativi impiegati e nella predilezione per soluzioni cromatiche vivaci, di grande raffinatezza, ottenute alternando allo stucco bianco campiture di colore uniforme che sottolineano la ricchezza e la varietà del repertorio ornamentale, simulando differenti materiali, fra cui il marmo per le colonne. Le dorature ottocentesche, riportate in luce dal recente restauro, costituiscono un intervento coerente rispetto alla decorazione seicentesca, che simulava il materiale prezioso con l'uso della cromia gialla in corrispondenza dei capitelli e di alcuni dettagli ornamentali. (Fig. 3)

Alla campagna decorativa seicentesca spettano anche le due statue entro le nicchie all'inizio della navata, uniche superstiti di un ciclo più ampio, destinato a ornare l'intera chiesa[17]. (Figg. 11-12)

La figura a destra dell'ingresso, rivestita da un ampio manto di ermellino, con una corona sul capo, sebbene priva dell'attributo che doveva reggere nella mano destra (forse uno scettro o un giglio) dovrebbe alludere a san Luigi re di Francia (1215-1270), rappresentato abitualmente con gli attributi della propria regalità, in quanto modello esemplare di sovrano giusto. Sulla parete opposta si trova una donna il cui capo è coperto da un ampio mantello, la mano sinistra portata al petto e ai piedi una figura animale alata, si direbbe un drago: dovrebbe trattarsi di Margherita d'Antiochia, martirizzata durante l'impero di Diocleziano, patrona degli agricoltori e delle partorienti, vincitrice del demonio che le apparve in carcere proprio in tali sembianze. Anche in questo caso è mancante l'attributo che la

figura impugnava nella mano destra, forse il crocifisso con cui si liberò dal drago che l'aveva inghiottita, o il bastone con cui badava alle greggi o ancora, come sembrerebbe suggerire la posizione della mano, la palma del martirio.

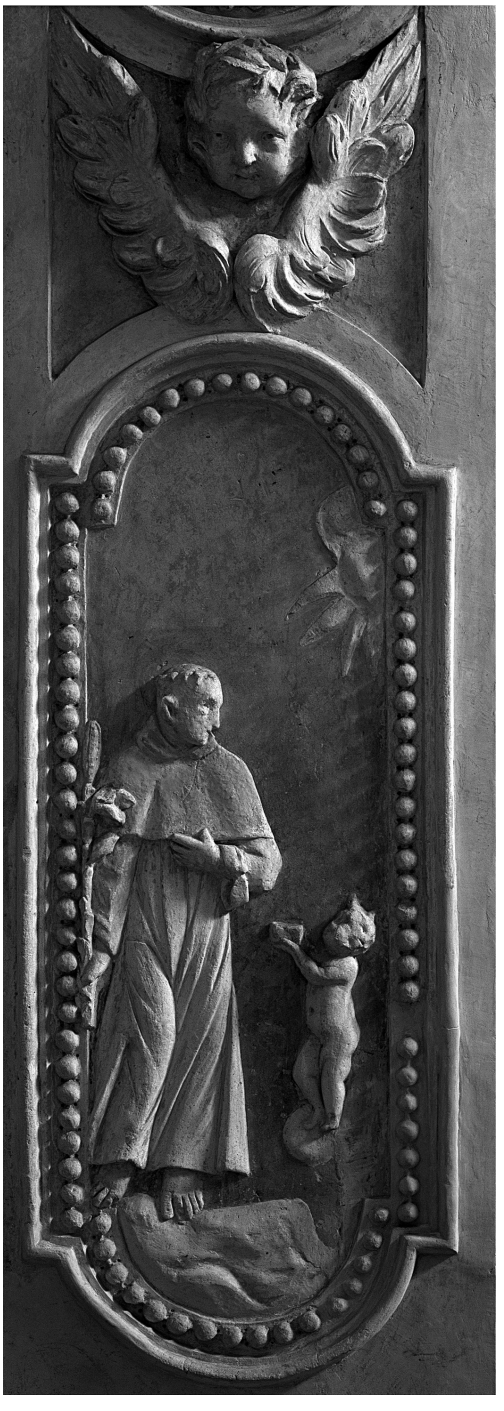
La scelta di rappresentare all'ingresso dell'edificio san Luigi re di Francia sembra alludere al ruolo di guida, morale e materiale, che i sovrani hanno il dovere di svolgere nei confronti dei sudditi, suggerendo un possibile omaggio al duca, Carlo Emanuele II: un rimando appropriato per una chiesa strettamente legata alla famiglia ducale, anche dopo la concessione del feudo di Lucento alla famiglia Tana, nel 1658[18]. Il marchese Federico Tana, al cui figlio è concesso in dono il feudo in virtù dei meriti paterni, è infatti Maggiordomo di Carlo Emanuele II e risulta legatissimo anche a Cristina di Francia, per la quale svolge l'incarico di Capitano della Guardia Reale e spesso anche di intermediario nell'acquisto di preziosi gioielli. La compresenza delle figure di Luigi e Margherita assume ulteriore rilievo se si considera che si tratta dei santi eponimi di due membri illustri della famiglia chierese, Margherita Tana (1550-1605) e suo figlio Luigi Gonzaga (1568-1591), dichiarato santo nel 1726, ma la cui devozione è già ampiamente diffusa nel Seicento (fu beatificato da Paolo V nel 1605)[19]. I dati di stile delle due opere confermano una possibile datazione all'inizio del settimo decennio, mentre la soluzione decorativa adottata nelle nicchie, una grande conchiglia rovesciata, sebbene molto diffusa a partire dalla metà del secolo, appare prossima per risultato a quanto realizzato sulle pareti della chiesa torinese della Visitazione (1660-1663), che sembra costituire un illustre riferimento, anche per la comune presenza di statue di grandi dimensioni con i santi cari alla devozione ducale (Luigi di Francia, Amedeo di Savoia)[20].

Malgrado le condizioni conservative penalizzino un'accurata lettura dei dettagli – le statue sono ancora in attesa di restauro e dunque appaiono offuscate da una spessa patina di sporco e danneggiate in più punti – lo stuccatore che le ha eseguite appare dotato di un'individualità ben definita, si mostra capace di sfruttare i giochi di luce e di ombra ed è sensibile alla resa dei differenti materiali. Distante dal classicismo austero di Tommaso Carlone, non sembra condividere neppure l'espressività vigorosa e a tratti quasi caricaturale di Cristoforo Ciseri, così come non

FIG. 9. Veduta d'insieme delle decorazioni seicentesche della chiesa.

FIG. 10. Plasticatore lombardo-luganese, San Luigi di Francia, stucco, 1660-1663 circa.

FIG. 11. Plasticatore lombardo-luganese, Santa Margherita d'Antiochia, stucco, 1660-1663 circa.



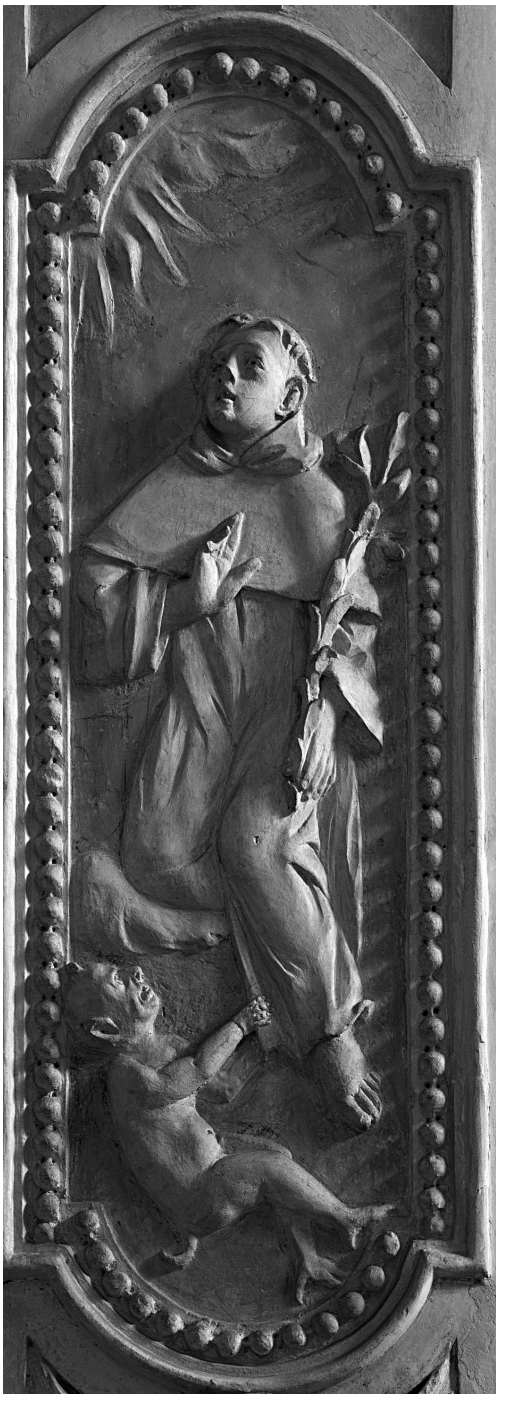


FIG. 12. Plasticatore lombardo-luganese, Sant'Antonio da Padova e attributi allegorici, rilievo in stucco, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, parete sinistra.

FIG. 13. Plasticatore lombardo-luganese, Sant'Antonio da Padova sconfigge il maligno, rilievo in stucco, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, parete destra.

FIG. 14. Maestranza lombardo-luganese, Partiti decorativi floreali, conchiglie, cherubini con attributi allegorici (stucchi); ambito di Andrea e Giacomo Casella, Il miracolo della mula, la Colomba dello Spirito Santo, Il miracolo del giovane resuscitato (affreschi), 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, sottarco.

FIG. 15. Maestranza lombardo-luganese, Cornici decorative, putti e teste di cherubino (stucchi); ambito di Andrea e Giacomo Casella, Cherubino con giglio (affresco), 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, parete destra.

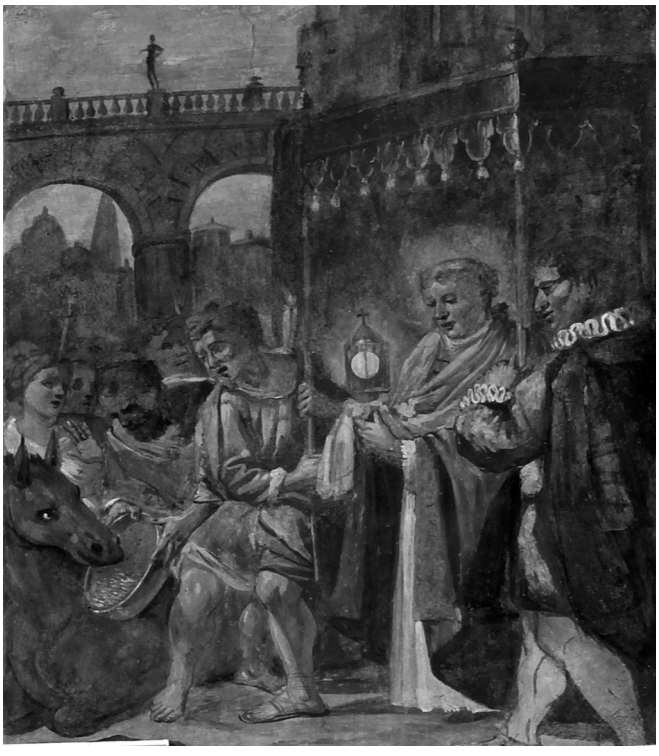


FIG. 16. Ambito di Andrea e Giacomo Casella, Il miracolo della mula, affresco, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, sottarco.

FIG. 17. Ambito di Andrea e Giacomo Casella, Il miracolo del giovane resuscitato, affresco, particolare, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, sottarco.

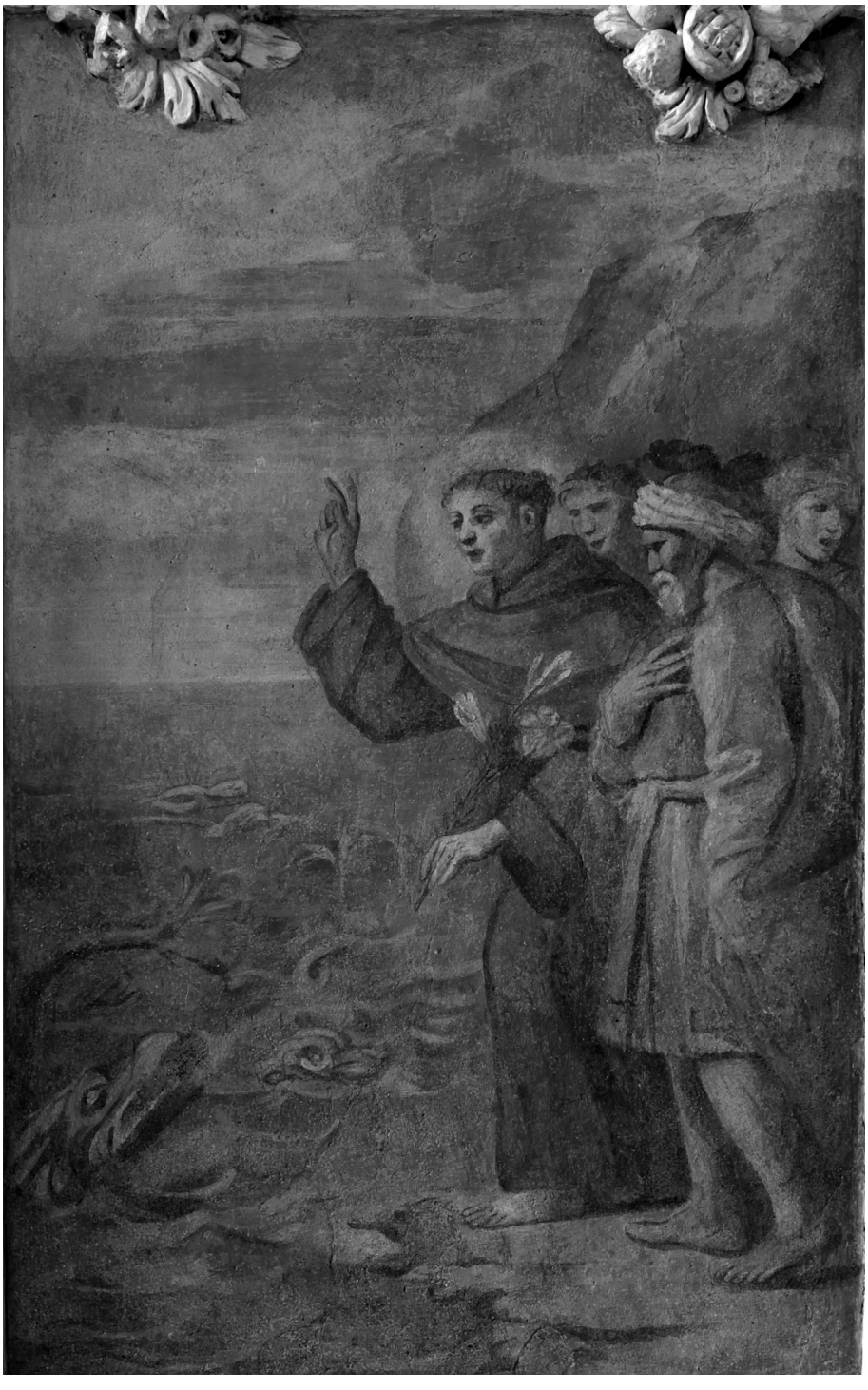


FIG. 18. Ambito di Andrea e Giacomo Casella, Il miracolo della predica ai pesci, affresco, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, parete sinistra.

FIG. 19. Ambito di Andrea e Giacomo Casella, Il miracolo del piede risanato, affresco, 1660-1665 circa. Cappella di Sant'Antonio da Padova, parete destra.

raggiunge i vertici qualitativi di Bernardino Quadri, che comunque sembra un modello di riferimento possibile per i brani più convincenti, ad esempio per il trattamento delicato del manto d'ermellino di san Luigi[21]. Le figure, molto possenti, risultano sostanzialmente statiche, mentre le fisionomie sono contraddistinte da nasi aquilini, occhi incavati e guance molto segnate, con esiti di espressività non sempre del tutto convincenti[22]. Non mancano, infine, vere e proprie ingenuità nel trattamento degli arti, di dimensioni eccessive e scarsamente rifiniti. Compensa in parte questi limiti una spiccata sensibilità per il trattamento della materia: un fare a tratti quasi "pittorico", particolarmente efficace nel caso del drago ai piedi di santa Margherita.

La stessa ingenuità nella resa delle fisionomie è riscontrabile in tre dei sei bassorilievi in stucco posti sulle pareti della vicina cappella dedicata a sant'Antonio da Padova (Fig. 12): si tratta dei primi due in basso a sinistra e del primo in basso a destra, mentre i restanti rivelano un livello qualitativo superiore, rimandando all'intervento di un plasticatore più capace (Fig. 13). L'uso del rilievo per raffigurare il santo con i suoi attributi (il sole, il giglio, il libro, il teschio) introduce, completandone il senso, alle quattro scene dipinte sulle pareti laterali e sulla volta: a sinistra di chi guarda *Il miracolo della predica ai pesci*, a destra *Il miracolo del piede risanato*; sulla volta *Il miracolo della mula* e *Il miracolo del giovane resuscitato*, intervallati da un ovale in cui compare la colomba dello Spirito Santo irradiata di luce divina[23]. (Figg. 16-19)

Nell'ambiente colpisce l'equilibrio particolarmente felice fra pittura e plastica: la cromia di fondo, nei toni del rosa, del giallo e dell'azzurro, esalta il volume dello stucco bianco, mentre la presenza di linee scure in corrispondenza dei bordi, visibili a tratti nei bassorilievi, testimonia una prassi di lavoro che i recenti restauri hanno evidenziato anche nelle sale dell'appartamento verso Torino del Castello del Valentino[24]. (Fig. 12)

In quest'ultimo complesso, l'impiego della doratura, caratteristico dell'Appartamento verso Moncalieri, è abbandonato in favore dello stucco esibito, rimando all'antichità classica e alla plastica in marmo, ma anche allusione arguta a una possibile e inquietante vitalità della materia inanimata, suggerita dalle pupille dipinte di nero e di azzurro di putti e telamoni. Anche a Lucento si può ipotizzare che le pupille fossero colorate: l'assenza di

materiale potrebbe anzi suggerire che vi fossero inserti in materiali differenti. (Fig. 15)

La vena giocosa che percorre gli stucchi eseguiti al Valentino dal luganese Alessandro Casella nelle Sale del Negozio, della Magnificenza e della Caccia (1646-1648), così come l'esasperazione formale altamente drammatica adottata dall'artista nei contesti sacri, appaiono superati negli stucchi della chiesa dei Santi Bernardo e Brigida, in favore di soluzioni più moderne[25]. Recenti ritrovamenti documentari attestano il coinvolgimento nel cantiere del Valentino del figlio di Alessandro, Carlo Casella, retribuito per il completamento della Sala della Caccia nel 1660: è difficile isolare il suo intervento, concepito nel segno della continuità con quello paterno, ma forse gli spettano il fregio all'innesto della volta, con una teoria di animali eseguiti a bassorilievo, e i coronamenti di porta con putti, cani e trofei di caccia, non lontani dai risultati dell'attigua Sala dei Fasti, documentata da alcuni pagamenti a Giovan Luca Corbellino nel 1664-1665 [26]. Entrambi gli stuccatori mostrano di saper coniugare una solida padronanza del mestiere con alcune delle novità introdotte nel panorama torinese da Bernardino Quadri, la cui presenza al Valentino, in collaborazione col non meglio noto Elia Castelli, è documentata nel Gabinetto delle Fatiche di Ercole (1661-1663). L'aggiornamento della residenza sulle nuove tendenze di gusto della committenza ducale è sancita da una decorazione totalmente affidata allo stucco bianco e organizzata secondo una complessa partitura geometrica, al cui interno trovano posto elementi decorativi di gusto classico e raffinati rilievi con storie dell'eroe: un caso unico nel panorama piemontese, per l'egemonia assoluta della plastica sulla pittura e per le colte evocazioni antiquarie, frutto dell'esperienza romana di Quadri[27]. Pur nella differente atmosfera gli stucchi della cappella di Sant'Antonio da Padova dichiarano una conoscenza diretta di quest'opera e di altre imprese realizzate dall'artista fra il sesto e il settimo decennio, come dimostra anche il confronto con il sottarco dell'altare maggiore della chiesa torinese di San Carlo (1653-1656). L'organizzazione dello spazio nell'arco della volta, affidata a cornici decorative di tipo geometrico in cui sono collocati angioletti che reggono fiori di giglio alternati a rosoni, è molto simile a quella adottata da Quadri in San Carlo. (Fig. 14)

Anche l'estrema vivacità nel trattamento della materia, le pose sempre variate dei putti e l'impiego diffuso del rilievo istoriato denunciano un aggiornamento sulle opere dell'artista: oltre al già citato gabinetto del Valentino, alcuni ambienti della Reggia di Venaria, in particolare la Sala delle Cacce Acquatiche e quella delle Cacce Infernali (1660-1663)[28]. In questi ambienti gli stucchi sono intesi come elemento significante, per nulla subordinati rispetto alla pittura, di cui integrano opportunamente il significato anche tramite il frequente ricorso ad elementi realizzati in leggero rilievo. Il proseguo delle ricerche, si spera, potrà far luce sull'attività di stuccatori sinora difficilmente individuabili per l'assenza di opere certe, ma attivi in questi anni in tutti i maggiori cantieri ducali: fra i nomi più interessanti, oltre ai già citati Carlo Casella ed Elia Castelli, anche Francesco Pozzo (o Pozzi, o Bosso), attivo al Valentino, a Rivoli, in San Salvario e in Palazzo Reale spesso in associazione con Giovan Luca Corbellino, e i due collaboratori di Quadri a Venaria, Giacomo Papa e Germano Ferro.

Nella ricchezza dei motivi decorativi (angeli che sorregono gigli, motivi floreali, pendagli di frutta appesi a nastri, ghirlande di foglie di quercia che si intrecciano a morbide volute, velari) le cornici decorative dialogano anch'esse direttamente con le scene dipinte, come accade ad esempio per le teste di cherubino poste al di sopra delle cartelle ovali sulle pareti laterali, osservate di sotto in su dagli angeli dipinti, a innescare una competizione fra pittura e plastica che si è visto è protagonista negli ambienti del Valentino e di Venaria, ma di cui non sono altrettanto frequenti i corrispettivi nella decorazione sacra. (Fig. 15)

Le riplasmazioni settecentesche e ottocentesche nelle chiese torinesi privano l'indagine di importanti termini di confronto: un probabile modello di riferimento per la decorazione di Lucento doveva essere, ad esempio, la cappella dedicata a sant'Antonio da Padova nella chiesa della Madonna degli Angeli a Torino, un'impresa promossa da Cristina di Francia e messa in opera fra il 1653 ed il 1655, ben documentata per quanto riguarda le maestranze coinvolte, i cui pagamenti si scalano sino al 1666. Dell'ambiente restano tuttora visibili la pala di Bartolomeo Caravoglia (1653), con l'apparizione del Bambino al santo, e la macchina d'altare realizzata a intagli marmorei con la supervisione di Amedeo di Castellamonte, secondo una soluzione a timpano

spezzato affine a quella scelta per i due altari di Lucento[29]. La restante decorazione è invece andata perduta nei rifacimenti ottocenteschi che hanno interessato tutte le cappelle laterali, ancora ricordate con pitture e stucchi nella guida settecentesca di Craveri[30]. Le maestranze coinvolte sono le stesse che operano in tutti i principali cantieri ducali coordinati dal Castellamonte: per le «opere da muro» mastro Leonardo Bagutto, per le vetrate Gio Batta Pelletta, per il tabernacolo l'intagliatore Giovan Alberto Lucchese, per il commesso marmoreo di altare e contraltare Deodato Ramello e Carlo Busso, per la balaustra Francesco Casella, infine per «li quadri» Andrea Casella[31].

Spiace non poter confrontare gli esiti della cappella di Lucento con quest'impresa dell'artista originario di Carona, dal momento che le scene con miracoli del santo mostrano punti di contatto con l'opera ad affresco dei Casella, sia nella composizione con quinte scenografiche definite da edifici "all'antica" sommariamente abbozzati, sia per la pittura veloce e sfilacciata ancora visibile in alcuni dettagli, sebbene non manchino brani di qualità più corsiva. (Fig. 16). Meno marcata, nella cappella di Lucento, è anche la componente "cortonesca" riscontrabile in altre opere eseguite da Andrea e Giacomo Casella nel settimo decennio, come negli affreschi della cappella dei santi Cosma e Damiano nel Duomo torinese (1660)[32].

Sensibili affinità sono riscontrabili con l'attività attribuita ai pittori in patria: in particolare la decorazione della cappella di Sant'Antonio da Padova in San Giorgio a Castagnola presso Lugano, i cui affreschi sono databili al 1658-1660 circa e la cui edificazione è legata alla committenza della famiglia Tosetto, della quale fa parte anche un ingegnere assiduo nei cantieri torinesi di metà secolo, Pietro[33]. L'*équipe* attiva a Lucento, che si propone di accostare all'ambito dei Casella, si è già aggiornata studiando attentamente la pittura del lorenese Charles Dauphin, verso il quale sono in debito i profili abbreviati, di gusto vouettiano, e la monumentalità delle pose, specialmente evidenti nella scena raffigurante *Il miracolo del piede risanato*, la più articolata del complesso [34]. (Fig. 19)

Le indicazioni raccolte suggeriscono per la decorazione una datazione fra il 1660 e il 1665, mentre la data di istituzione della Compagnia del Rosario (1677), se può costituire un termine crono-

logico utile per gli ultimi interventi (forse la pala originaria, ora dispersa) appare troppo avanzata per stucchi e affreschi.

Il modello proposto per i due altari sembra confermare questo dato: l'impiego di colonne miste o tortili è diffuso già a partire dagli anni Sessanta, mentre il coronamento ricorre, fra l'altro, nella variante non eseguita di Castellamonte per l'altare maggiore di San Francesco da Paola, realizzato intorno al 1664, per dare corso al legato testamentario di Cristina di Francia[35].

È di un certo interesse, infine, ricordare che nelle disposizioni testamentarie della prima Madama Reale è prevista anche la realizzazione di una cappella dedicata a sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco a Moncalieri, per la quale le retribuzioni si scalano fra il 1665 ed il 1668 e in cui sono coinvolti nuovamente Busso e Ramello: di questo complesso decorativo può forse restituire almeno un tassello la tela, ancor oggi conservata nella chiesa, raffigurante *La Madonna e il Bambino che porge un giglio a sant'Antonio da Padova*, riconducibile all'attività di Giacomo e Andrea Casella intorno al 1663, per le affinità con la già citata pala d'altare di Castagnola presso Lugano e con quella ricondotta a Giacomo nella Collegiata di Moncalieri[36]. Proprio la conclusione del cantiere in San Francesco offre un possibile termine cronologico per le decorazioni analizzate, anche ricordando che Cristina aveva istituito nel 1663 con apposita Patente un beneficio all'altare della «Capella della Mad.na SS.ma di Lucent», per la celebrazione di una messa in suffragio della propria anima: un possibile indizio del fatto che gli interventi di rinnovamento potevano aver già raggiunto un risultato significativo[37].

NOTE

1 Per un quadro sintetico degli interventi: *La Chiesa di Lucento. Brevi appunti per la storia dell'edificio*, 1990, pp. 24-32; inoltre il saggio di MAGGI C. in questo volume.

2 L'intervento è stato condotto da Barbara Rinetti negli anni 2001-2002, con la direzione di Cristina Mossetti: si vedano i contributi che precedono questo testo. Ringrazio di cuore Cristina Mossetti e Giorgio Sacchi per avermi generosamente coinvolta nello studio delle decorazioni.

[3] BOSIO A., s.d. [ma 1969], pp. 190-191.

[4] *Ibidem*, p. 191. Il riferimento a Guglielmo Caccia (1568-1625), incompatibile con la cronologia e lo stile degli affreschi, è comunque interessante, se si pensa che nella parrocchiale di Moncalvo la cappella dedicata a sant'Antonio da Padova ospita una tela ed affreschi di pittori di cultura moncalvesca, raffiguranti all'incirca gli stessi miracoli presenti a Lucento. Anche le decorazioni in stucco della chiesa astigiana, scalate dal quarto al nono decennio del Seicento, meriteranno un approfondimento, vista la pregevole qualità e le diverse maestranze all'opera, su modelli decorativi di cui colpisce l'estrema varietà.

[5] Si veda BIASIN M., BRETTO D., CHERVATIN W., DE LUCA V., ORLANDINI R., SACCHI G., TUCCI W., 1997; per la distruzione della casa parrocchiale durante l'assedio, p. 147. Inoltre il regesto dei documenti curato da ORTOLANO F., in questo volume.

[6] AAT, 7.1.5, 2, *Visita Apostolica Peruzzi*, 1584, ff. 502 r-505 r.

[7] Sul castello di Lucento si veda la sintesi di REBAUDENGO D., 1988.

[8] La lettera è trascritta in BAUDI DI VESME A., 1963, p. 286.

[9] *Idem*.

[10] ASTo, *Insinuazione di Torino*, 1655, L.2, *Donazione di Gio Musso alla Fabrica della Chiesa della Madonna SS.ma di Lucento*, ff. 197 r-198 v.

[11] ASTo, *Camerale Piemonte*, art. 219, *Conti della Tesoreria della Casa delle Reali Duchesse di Savoia*, mm. 7, 8, 9.

[12] I documenti relativi alla residenza collinare sono ampiamente discussi in GRISERI A., 1988. Per un'analisi complessiva delle maestranze coinvolte al Valentino, il cui cantiere si dilata dagli anni Venti sino al settimo decennio del Seicento, con la presenza di alcune delle famiglie di capimastri più attive nei cantieri sabaudi, MONES G., 2004, pp. 359-379.

[13] Si sono verificati, in particolare, gli art. 219, mm. 7-9 e l'art. 810 in ASTo, *Camerale Piemonte*.

[14] Informazioni sull'opera sono contenute nella scheda inedita di Elisa Sitrialli, disponibile su richiesta presso il Centro di Documentazione Storica della Circoscrizione 5. Ringrazio Giorgio Sacchi per avermi segnalato il lavoro e averne agevolato la consultazione.

[15] CHERVATIN W., 2008, pp. 5-53, in particolare pp. 5-10.

[16] Per l'iscrizione, che è ancora registrata in una visita pastorale del 1837, si vedano BOSIO A., s.d. [ma 1969], p. 191 e CHERVATIN W., 2008, p. 6.

[17] Antonio Bosio rileva come nella chiesa « […] vi sono anche in stucco diverse statue: B. Amedeo di Savoia, S. Luigi Re di Francia, S. Margherita ed altri Santi» (BOSIO A., s.d. [ma 1969], p. 190). La presenza di un ciclo di sei statue è registrata nell'inventario della chiesa del 1824: per la discussione del documento in rapporto alle fasi di ampliamento dell'edificio e per il cambio di collocazione delle statue, poi in parte disperse, rinvio all'intervento di MAGGI C. in questo volume, ringraziandola per la segnalazione.

[18] Per i documenti relativi alla concessione del feudo si rinvia a BIASIN M., CHERVATIN W., DE LUCA V., ORLANDINI R., SACCHI G., TUCCI W., 1997 (a), pp. 157-161. Sui Tana si veda TEDESCO V., 2002, pp. 51-56. Le ricerche condotte sull'archivio famigliare, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, non hanno purtroppo evidenziato dati utili per lo studio delle decorazioni seicentesche della parrocchiale di Lucento.

[19] Anche nel caso di santa Margherita non è da escludere un ulteriore riferimento alla famiglia ducale, in particolare a Margherita di Savoia, sorella di Carlo Emanuele II andata in sposa nel 1660 a Ranuccio Farnese, duca di Parma.

[20] Sulla datazione e sugli elementi di novità della chiesa della Visitazione, le cui statue sono documentate allo stuccatore Cristoforo Ciseri, si veda GRAFFIONE O., 2007, pp. 68-70.

[21] Sull'attività in Piemonte di Tommaso Carlone e della sua impresa famigliare si rimanda a BARTOLETTI M., DAMIANI CABRINI L., 1997, pp. 86-95, 226-235; per l'attività di Ciseri il già citato testo di GRAFFIONE O., 2007, e per Bernardino Quadri DARDANELLO G., 2007, pp. 77-88.

[22] Il volto delle due statue sembra tradire un parziale debito, nei lineamenti robusti e semplificati, verso le allegorie poste nelle nicchie laterali dell'altare maggiore di San Carlo a Torino, in particolare la Carità (1652-1656), ma non raggiunge gli stessi esiti qualitativi, per un appesantimento generale; per la statua cfr. DARDANELLO G., 1988, pp. 182-184.

[23] Per un profilo di sant'Antonio di Padova e dei suoi miracoli si rimanda a: STANO G., CASANOVA M.L., RIGOLI A., 1962, pp. 155-187, con bibliografia di riferimento. Si veda inoltre l'Appendice.

[24] Una breve analisi degli apparati decorativi del Castello del Valentino, alla luce degli interventi di restauro, è stata condotta da chi scrive nel 2008: la relazione è depositata presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte.

[25] Sulla figura di Alessandro Casella, BIANCHI F., 2007, pp. 19-26.

[26] Per gli stuccatori coinvolti al Valentino, oltre a MONES G., 2004 (con segnalazione dei pagamenti), DARDANELLO G., 2007, MARTINETTI S., 2007 (a), pp. 71-76 e la relazione citata a nota 24.

[27] Cfr. DARDANELLO G., 2007, pp. 83-84.

[28] Sul rapporto fra stucco e pittura nei cantieri torinesi della metà del Seicento, MARTINETTI S., 2007 (b), pp. 89-102. Inoltre DARDANELLO G., 2007, pp. 84-86, per l'attività di Quadri a Venaria.

[29] Per la tela di Caravoglia, DI MACCO M., 1989, scheda n. 223, p. 198; per l'altare DARDANELLO G., 1988, p. 182.

[30] Cfr. TAMBURINI L., 2002, pp. 146-147.

[31] ASTo, *Camerale Piemonte*, art. 219, m. 7, reg. 25, *Conto reso all'Alt.ma & Eccell.ma Camera Ducale dal s.r Francesco Belli […]dell'anni 1653 & 1654*, s.n.p., Crediti 23, 25, 27, 181; *ibidem*, reg. 26, *Conto reso all'Alt.ma & Eccell.ma Camera Ducale dal Sig.r Gio fran.co Belli […] dell'anni 1655 et 1656*, s.n.p., Credito 3; m. 8, reg. 30, *Conto che rende all'Ill.ma Camera de Conti di S.A.R. Il Sig.r Giacomo Calleri Cons […] dell'anno Mille sei cento sessanta tre*, s.n.p., Credito 246; *ibidem*, reg. 31, *Conto che rende all'Ill.ma et Ecc.ma Camera Il Sig.r Giacomo Calleri […] nell'anno mille seicento sessanta quatro. Dico 1664, 1665 et 1666*, s.n.p., Credito 33.

[32] Su Giacomo e Andrea Casella, MARTINETTI S., 2010, pp. 107-143. Oltre ai dipinti per la Madonna degli Angeli, l'artista realizzava negli anni Cinquanta due dipinti dispersi per la Vigna del principe Maurizio di Savoia e un ciclo di affreschi perduti nella chiesa della Madonna del Pilone, con episodi della vita della Vergine.

[33] Per la decorazione nella chiesa di San Giorgio a Castagnola (Lugano), BIANCHI F., 2002, pp. 265-269. L'ingegnere Pietro Tosetto, già Capomastro delle Fortificazioni per Vittorio Amedeo I, compare con continuità nei registri di conto della Casa del principe Maurizio di Savoia e della sua consorte, la principessa Ludovica Maria, dagli anni Quaranta in poi, con il ruolo di Aiutante di Camera e Governatore della Vigna collinare: MARTINETTI S., 2007-2009, p. 419.
[34] Per l'influenza di Charles Dauphin sui pittori torinesi, anche in qualità di tramite delle soluzioni elaborate da Simon Vouet, presso cui avvenne la sua formazione, restano fondamentali gli studi di DI MACCO M., 1982, pp. 375-419 e 1984, vol. I, pp. 323-332. Sull'attività dell'artista per Torino e provincia si veda anche COMINO D., 2010, pp. 25-26.
[35] Si veda la scheda di DARDANELLO G., 1989, n. 310, pp. 288-289.
[36] Per i pagamenti, ASTo, *Camerale Piemonte*, art. 219, m. 8, fasc. 31, crediti 33, 38,41, 5. Per una riproduzione del dipinto in San Francesco, IMARISIO M.G., SURACE D., 2008, p. 150, con attribuzione ad allievo di Charles Dauphin fra il 1660 ed il 1680. Per la pala di Casella in Collegiata: MARTINETTI S., 2010, pp. 136-138.
[37] ASTo, Corte, *Materie politiche per rapporto all'interno*, Fondazioni di Messe ed Anniversari Di qua da' monti, m. 1, fasc. 13, n. 13, *Patenti di Madama Reale Cristina Duchessa di Savoja di fondazione d'una Messa Grande ogni Settimana nel giorno del suo Decesso, coll'anniversario nello stesso giorno nella Chiesa di S. Giovanni. Come pure d'altre due Messe cotidiane, una alla Madama SS.ma di Lucento, e l'altra alla Cappella della Vigna, mediante la dote …, 19 novembre 1663*.

Appendice

I miracoli di sant'Antonio da Padova

Gli affreschi della cappella dedicata a sant'Antonio da Padova concentrano l'attenzione del fedele sugli aspetti cruciali della sua figura: la strenua lotta all'eresia e la fama di santo "taumaturgo", capace di guarigioni miracolose. Tramandati dalle innumerevoli biografie del Santo, diffuse sin dal XIII secolo, questi episodi sono rievocati nei brevi brani che seguono secondo il racconto dell'anonimo religioso che scrisse la *Vita, et miracoli di S. Antonio da Padova*, un'opera pubblicata a Padova alla metà del Seicento, dunque all'incirca negli stessi anni in cui fu realizzata la decorazione della cappella di Lucento.

Miracolo della Mula (Fig. 16)

«Nella medesima Città di Rimini (se ben alcuni voglion che fosse in Francia nella Città di Tolosa) essendovi un altro Heretico, che ostinatamente negava non esser mai nell'Hostia Iddio vivo, e vero, lo vinse molte volte con diverse ragioni, alle quali non potendo l'Heretico contradire tuttavia ostinato disse: Tu mi confondi con le parole, perché sei più dotto di me; ma non che il vero sia così, però veniamo alle prove, e fammi constare, e vedere qualche Miracolo di questo tuo Sacramento; per il qual dinoti, che dentro vi sia Dio, ch'io ti prometto, e giuro d'acconsentirti, e crederti. A cui rispose il santo, ch'egli eleggesse la sorte del miracolo che lui sperava in Dio, che glielo mostrerebbe. All'hora l'Heretico ostinato disse, Io tenirò una Mula senza mangiar tre giorni, e poi ci metteremo insieme amendue, io, con la Biava, e tu col Sacramento, e s'ella lasciata la Biava venirà ad adorar il Sacramento, che tu dici, son contento ancor io d'adorarlo. E Sant'Antonio accettò quel partito; così venuto il terzo giorno, & amendue ridottisi alla piazza, il Padre Sant'Antonio celebrata la Messa, innanzi che si comunicasse, si mostrò con quell'Hostia in mano à tutto il popolo accompagnato con torci accesi da tutti i principali della città, e giunto al luogo ove s'havea à far la detta prova; stando la detta Mula appresso al Padrone, che già havea sentito l'odore della biava, che havea seco, e si gli andava attorno annasandola, subito che il Padre Sant'Antonio gli commandò in virtù del Signore ch'era in quell'Hostia, ch'ella lo venisse ad adorare, con tutto che il Padrone gli vodasse la Biava tutta innanzi, ella lasciata la Biava, col capo chino insino in terra, se n'andò umilmente ad adorare il Santissimo Sacramento, e giunta che le fu inanti s'inginocchiò, con infinito giubilo di tutti i Christiani, e conversione di quell'Heretico.»

Miracolo della Predica ai pesci (Fig. 18)

«[…] Hora avendo già il Santo di Dio fatto gran frutto in Francia in convertir gran quantità d'Heretici, & in Romagna, dove n'era disceso un gran numero, convertendone assai co' Miracoli […] si deliberò ancora spiantar tutti gli ladri della detta Città [Rimini], dov'erano cresciuti grandemente; laonde un giorno predicandogli, ne volendo ascoltarlo; perché gli confondeva, disputando loro, essendo fuori alla

riva del Mare, dove entra il fiume detto Marecchia, chiamò da parte di Dio i Pesci, che venissero a sentir la sua santa parola, poiché non la volevano sentire gli huomini, che havea redenti col pretioso sangue del Figliuolo Christo Giesù unico Signor nostro. Mirabile cosa invero, che à queste parole si vidde comparire sopra l'acque una quasi infinita quantità di Pesci, e del Mare, e del Fiume, i quali à poco à poco venendo s'andavano riunendo secondo le specie loro, e qualità, e con stupendissimo ordine si accomodorno da loro, di maniera, che i picciolini si misero vicini alla ripa, e poi i maggiori, & i grossi di mano in mano, che più grato spettacolo non si potea vedere; & accomodati che furono, il Santo fece loro il seguente sermone: Pesci fratelli miei, di creature ancor voi del Creator commune di noi. Voi siete obligati grandemente à laudare il nostro Creatore […] Alle quali parole con quei gesti, che più poterono i Pesci consentirono, abbassando la testa, menando le code, e mostrando desiderio di voler andar da lui. Per i quali segni rivoltandosi il Padre verso quei cuori duri de gli heretici alla presenza d'infinita gente, ch'era concorsa à quel nuovo Miracolo della venuta di quei tanti Pesci, che non si moveano di luogo, aspettando, che'l Santo gli licenziasse, laudato sia (disse) il mio Signore, poiché insino i Pesci odono volentieri la sua santa parola, e voi che aspettate a convertirvi? Che testimonio più chiaro volete di questa forza della parola di Dio? Non vi confondete voi esser da manco de i Pesci, che non hanno ragione? Per il che senza aspettar più oltre, tutti gli Heretici, ch'erano presenti, si convertirono alla fede, & i fedeli più si confirmorno.»

Miracolo del giovane resuscitato (Fig. 17)

«[…] Un'altra volta fu ammazzato innanzi alla casa del medesimo suo Padre [di sant'Antonio] un Giovinetto suo vicino, appostatovi lì dai suoi nemici, mentre ch'egli veniva dalla Chiesa Maggiore, ch'era scontro alla suddetta Casa, e morto gli fu buttato per le mura dentro all'horto; qual fu ritrovato dalla Corte, per le goccie del sangue ch'erano state sparse per la strada, fu preso con tutta la famiglia, e subito sentenziato il Padre à morte, e già menato al luogo di Giustitia; fu rivelato al santo tutto il fatto mentre egli stava predicando in Padova; Per il che appoggiatosi al Pulpito, se n'andò a soccorrere il Padre, & in un tratto resuscitato il morto lo fece confessar pubblicamente, ch'egli non era stato, senza accusar però i malfattori; poi

voltatosi il resuscitato morto verso il Santo, gli domandò l'assolutione d'una scomunica nella quall'era incorso, e che pregasse Dio per la sua anima: il che ottenuto dal Santo, cadette morto nella sepoltura; così à un tratto venne à liberar il Padre dalla morte del corpo, & il defonto della morte dell'anima, e ritornando à predicar di nuovo, inspirato da Dio, rivelò al popolo dov'ei fosse stato, molti per chiarirsene scrissero insino in Portugallo, e furon fatti certi del successo.»

Miracolo del piede risanato (Fig. 19)

«Un Cittadino di Padova chiamato Leonardo, confessandosi da lui, tra gli altri peccati disse d'haver dato d'un piede nel ventre alla Madre di tal maniera, che la battè in terra. Il Santo nel riprenderlo gravemente di ciò, tra le altre parole che gli disse fu, che quel piede ch'havea havuto ardimento di percoter il ventre della Madre, dond'egli era uscito, meritava d'esser tagliato; & altre cose simili à terrore; doppo le quali datagli l'assolutione, e mandatolo via, il Giovane, tutto compunto, e contrito, credendosi che'l Santo veramente gli havesse detto che si tagliasse il piede, tornato a casa e preso un manarino [una mannaia], con un incredibile constanza si tagliò il piede, dopo il qual taglio cominciando à venirgli il spasmo della morte, alzò le grida infino al Cielo, per l'eccessivo dolore che sentiva. Alla cui voce la Madre, che poco lontana era correndo […] saputa ch'hebbe la cagione, non ci volendo altro rimedio, se n'andò a trovare il Santo, e improverandogli che gli havesse ammazzato il suo figliuolo, e raccontargli il perché, il Santo tutto attonito fece sua scusa, con la verità, dicendo ch'egli non era stato causa di ciò, perché gli disse solo che meritava esser tagliato, ma non perciò gli disse che se lo tagliasse, né che se'l facesse tagliare; ma non contento di ciò andò egli à vederlo, e mosso à compassione dalla sua santa semplicità, postosi in oratione, mandate ch'ebbe le sue preci à Dio, preso il piede dal canto, e congiongendolo alla gamba con la benedittione di Dio il ricongionse senza che gli restasse né segno, né dolore, così levato in piedi sano, e salvo si resero gratie al Signore.»

LA COMMUNE
Section E.
Section F.
Section D.
Section O.
Section P.
Section Q.
Section G.
Hameau de la Bassa
Riviere Doire
Paroisse de Lucento
Château de Lucento
Hameau de Lucento
Plasance Barolo
Maison de
Veneria
Caselle